



Parisisk spleen. Fra Jacques Rivettes debutfilm, *Paris nous appartient* (1961, *Paris Belongs to Us*).

Visionære outsiders

Jacques Rivette, Philippe Garrel og Zanzibar-gruppen

Af Mads Mikkelsen

50-året for den 'ny bølges' gennembrud er en anledning til, i revolutionens unge heltes ånd, at kaste et nyt blik på de fortællinger, der med tiden stivner i en fast form – og eventuelt i en uantastelig kanon. Historien om de unge rebellers selvbevidste invasion og triumf er i sig selv blevet en moderne klassiker, som imidlertid rammer tingene ind efter en populær dramaturgi.

Tanken med de følgende sider er således at udforske den dunkle eller 'obsure' dimension af den ny bølge i fransk film, personificeret ved to af dens mest egensindige og underkendte instruktører: Jacques Rivette (f. 1928) og Philippe Garrel (f. 1948), samt at give en kort introduktion til den såkaldte Zanzibar-filmgruppe, der udsprang af studenteroprøret i maj '68.

Hvis Rivette på sin side er den mindst kendte (og sete) af den ny bølges *mest* kendte instruktører, huskes han stadig dels som *Cahiers du cinéma*-gruppens femte medlem dels for sine relativt lange og kryptiske film – til trods for, at han (også) har lavet film med en idérigdom og originalitet, der beundres som få af kritikere og cineaster verden over.

Philippe Garrel lavede sin første film som 14-årig og blev modtaget som en 'filmkunstens Rimbaud', da han fulgte den op med en håndfuld værker, som i en på én gang asketisk og sakralt-psykedelisk stil fortolker '68-oprøret og Jesu lidelses-historie på grundlag af Nietzsche, Freud og surrealisten André Breton. I 70'erne lavede han syv film sammen med sin *muse fatale*, sangerinden Nico, inden han i 80'erne nærmede sig en mere dramatisk-eksperimenterende realisme, som han har forfulgt til i dag.

Deres mange og store forskelligheder til trods kan Rivette og Garrel med en vis ret tages til indtægt for en obskur understrøm i fransk film fra 1960'erne frem til i dag, hvor de endnu begge er aktive. Uden at være entydigt negativ står denne dunkle dimension i modsætning til den realisme, som trods alt i vid udstrækning kendetegner de mere populære nybølge-film.

I en første indkredsning af fællestræk imellem de to instruktører kan der peges på, hvordan den lineære fortælling erstattes af fabler, parabler, allegorier, ritualer, myter og drømme; den psykologiske realisme viger pladsen for en subjektivitet, som er drevet af fantasien og af de primære og ubevidste drifter, og æstetisk veksles der imellem en tvetydig fotografisk realisme og et udtryk med rødder i eksperimentel- og undergrundsfilm. Rivette, Garrel og Zanzibar-instruktørerne laver desuden deres film på yderst beskedne

budgetter – en begrænsning, der af dem alle vendes til en kreativ fordel.

Rivette. Jacques Rivette er om nogen en enigmatisk skikkelse blandt moderne *auteurs*. At lodde dybderne i hans originalitet er dog en vanskelig opgave, ikke alene fordi han er så svær at få hold på, men fordi hans uforudsigelige logik følger et mønster, som kræver stor tålmodighed og forestillingsevne. Rivette er på én gang åben og reserveret, personlig og kompromisløs, udmattende og sublim, og dertil genstand for en tilbagetrukket og nærmest kultisk dyrkelse fra sine tilhængeres side.

En af flere udfordringer ved Rivette er, at hans film kun modstridende lader sig samle i et værk. I det mindste frem til midten af 80'erne repræsenterer hver ny film et kvantespring i en ny retning, og Rivette selv synes mindst af alle interesseret i rollen som auteur med monopol på kreativ kontrol.

Hans meget forskellige film kan dog ses som modulationer over nogle faste tematiske fikspunkter, der trods alt gør dem umiskendeligt 'Rivettesque': fascinationen af teatret, komplottet og kvinderne samler de mange løse ender i det nu mere end 50 år lange projekt, som oftest i form af en idiosynkratisk pastiche på det klassiske Hollywoods genre-skabeloner.

For så vidt som Rivettes produktion på lidt over tyve spillefilm (hvoraf flere findes i alternative versioner) i deres tematik afspejler hans kompromisløse vision, kommer denne imidlertid tydeligst til udtryk i filmenes notoriske *kvantitet*, der kan være krævende, grænsende til det hensynsløse, over for både publikum og biografsystemet: *Out 1: Noli me tangere* (1970) varer næsten tretten timer; *Lumière-hyldesten* *Une Aventure de Ninon* (1995) varer kun ét minut. De fleste af Rivettes øvrige film

varer dog mellem to og tre timer.

Parisisk spleen. Rivette indledte sin karriere som kritiker efter at have læst Jean Cocteaus dagbog fra indspilningen af *La Belle et la bête* (1946, *Skønheden og udyret*), der havde vakt hans interesse for film. Som en filmkritikkens Heraklit hyldede han i et tvetydigt og til tider næsten symbolistisk sprog sine filmiske forbilleder (Renoir, Rossellini, Lang, Preminger) i *Cahiers du cinémas* spalter, alt imens han raffinerede sin eklektiske smag i et fortsat opgør med den eksklusive kritik (bredden i Rivettes smag anes såvel i hans forsvar for Fritz Langs marginale *Beyond a Reasonable Doubt* (1956, *Den hårdeste straf*) som for Paul Verhoevens *Showgirls* (1995)).

Truffaut har med rette beskrevet Rivette som *Cahiers*-gruppens mest cinefile medlem og som den, der var mest utålmodig efter selv at komme til at lave film (Braad Thomsen 1994: 432). Efter tre kortfilm, som desværre er gået tabt, instruerede han den vellykket ironiske *Le Coup du berger* (1956) på knap en halv time, inden han i 1958 påbegyndte debutspillefilmen *Paris nous appartient* (*Paris Belongs to Us*), som dog først fik premiere i december 1961.

Paris nous appartient er en moderne *noir* med rødder i Fritz Lang. Filmen følger Anne, en ung studine, som via sin bror involveres i en kreds af intellektuelle parisiske 'eksistentialister' og i deres teateropsætning af Shakespeares *Perikles* – samt i en mystisk, verdensomspændende sammensværgelse af apokalytisk karakter, der allerede har taget livet af ét af gruppens medlemmer. (Kom)plottet eksisterer dog alene i dialogen. Det forbliver ude af syne i selve filmen, som i stedet koncentrerer sig om karakterernes reaktion på en uhåndgribelig trussel, hvis omfang og konsekvenser antydes af amerikaneren

Philip, som vi får at vide er flygtet fra McCarthyismen: "Jeg siger dig, verden er ikke, hvad den ser ud til at være. ... Det er hele verden, der er truet uden at vide det. Det hele er ikke andet end skin og bedrag. Dem, vi tror har magten, er ikke andet end marionetdukke. De sande ledere hersker i hemmelighed. ... De har ingen navne. Jeg taler i gåder, men visse ting kan kun siges i gåder."

Denne sidste sætning, der er som taget ud af munden på Rivette selv, står som et motto for både denne og hans senere film. *Paris nous appartient* er monumental i al sin lukkethed, men tyngden og kompleksiteten bliver i sig selv en pointe i en film, der med Georges Sadouls ord "præcist og lyrisk beskrev den moderne angst ambivalente årsager" (Sadoul 1968: 571-2). Det er truslernes altomfattende karakter, der trykker filmens personer, og som lægger en tåge over filmens labyrintiske, sort/hvide Paris. Der er en kulde og en paranoia i *Paris nous appartient*, som er langt fra både den almindelige thriller og fra dét Paris, man ellers forbinder med den ny bølge, og som – hvis man skal tro Charles Péguy's paradoksale citat i starten af filmen – 'tilhører ingen'. Kun de hvide svaners flugt i sidste indstilling indvarsler den langt friere og lettere kreativitet, der kendetegner Rivettes senere arbejdsproces og film.

Kærligheden i maj. Rivette blev, som forudsagt af Truffaut, den første af *Cahiers*-kritikerne, der skulle give sig i kast med en spillefilm. Hans debutfilm blev imidlertid også den sidste til at få premiere. Da det endelig skete, i 1961, var den 'ny bølge' via Chabrol, Truffaut og Godard allerede slået godt og grundigt igennem. *Paris nous appartient* blev mødt med blandet kritik af et smalt og elitært publikum, så når Truffaut



Jacques Rivette vakte furor ved at skildre bl.a. begær og lesbianisme i *La Religieuse*, der oprindeligt hed *Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot* (1965, *Bag klostrets mure*).

i *Les Quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*) sender sin lille familie i biffen for at se den, er det på alle måder en helt umulig tanke.

I årene 1963-65 overtog Rivette posten som chefredaktør på *Cahiers du cinéma* efter Eric Rohmer, og i 1965 indspillede han sin måske mest konventionelle, om end dybt satiriske, film: *La Religieuse* (*Bag klostrets mure*) efter Diderot og med Anna Karina i rollen som en ung pige, der tvinges i kloster i 1700-tallets Frankrig.

Rivette er flere gange vendt tilbage til periodefilmen: med Brontë-filmatiseringen *Hurlevent* (1985, *Wuthering Heights*), i sin todelte og seks timer lange Jeanne d'Arc-film, *Jeanne la Pucelle* (1994), der har en

stovt Sandrine Bonnaire i titelrollen, og med det formidable 1800-tals melodrama *Ne touchez pas la hache* (2007, *Don't Touch the Axe*) efter Balzacs *La Duchesse de Langeais*. Det er dog i sine mere fabulerende øjeblikke, at Rivette kommer tættest på den særlige inspiration, som står i fokus i denne artikel.

Den franske censur nedlagde forbud mod den anti-autoritære *La Religieuse*, som derfor først fik premiere året efter, hvor den til gengæld blev en af Rivettes få succeser. Men som 60'erne gik på hæld, og den politiske trykkoger nærmede sig kogepunktet, fik man vigtigere ting at tænke på.

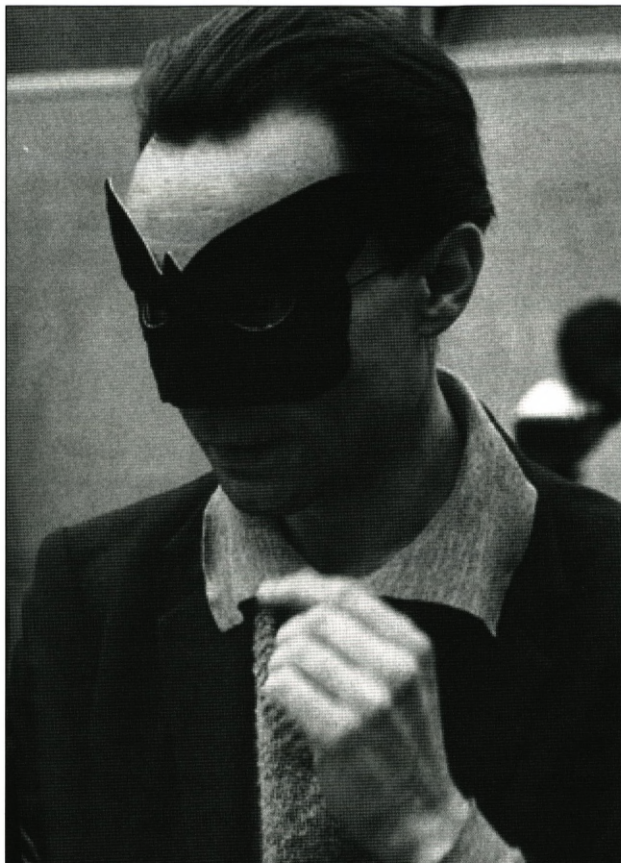
Nybølge-instruktørerne reagerede vidt

forskelligt på begivenhederne op til, under og efter maj '68 (se Christian Braad Thomsens artikel i dette nummer af *Kosmorama*). Rivette kanaliserede dem i 1969 ud i sin hidtil mest eksperimenterende og nytænkende film, *L'Amour fou* (hvis titel er hentet hos Breton) – en film, han fastholder er dybt politisk, idet den afspejler sine skaberes holdninger og moralske valg i en konstant tilblivelsesproces.

Den lidt over fire timer lange film følger ligesom *Paris nous appartient* en gruppe unge teaterfolk under prøverne, denne gang til Racines tragedie *Andromaque*. Stykkets instruktør (spillet af *Cahiers*-kritikeren André S. Labarthe) lægger sig ud med sin medvirkende kone (Bulle Ogier), da han insisterer på at lade et filmhold følge deres arbejde. Hun forlader forestillingen, hvorpå han hyrer sin elskerinde til at overtage hustruens rolle – hvilket sender denne ud i et jalousi-drevet, smittende vanvid. Parret ender med at ødelægge deres fælles lejlighed under et orgie, og da stykket endelig får 'premiere', er det for en tom scene

L'Amour fou er indspillet helt uden manuskript i en kollektiv improvisation ledet af Rivette, som nu i praksis lagde afstand til den auteur-filosofi, han selv havde bidraget til som kritiker. I stedet gøres den dialektiske spænding mellem kaos og kontrol til et visuelt princip i form af en vekslen mellem grumsede og håndholdte *vérité*-billeder optaget på 16mm af filmholdet i filmen, og en disciplineret 35mm-cinematografi ved filmens (og Rivettes) 'egte' kamera.

Som en flirt med kaos og med en åben filmisk form kan *L'Amour fou* ses som et forspil til Rivettes legendariske og kolossale improvisations-opus *Out 1: Noli me tangere*. Hvis kaos er en tilstand uden rækkefølge og retning, er *Out 1* dens mest



Jacques Rivette fotograferet i 1970 under optagelserne til den næsten tretten timer lange *Out 1, noli me tangere* (1971, *Out 1*).

radikale filmeksempel: her 'sker' tingene blot i løbet af de knap tretten timer, filmen varer.

Out 1, der er en meget løs filmatisering af Balzacs romantrilogi *De tretten*, følger to unge bohømer (Juliet Berto og Jean-Pierre Léaud) og en alternativ teatertrup, som arbejder på at iscenesætte Aischylos' tragedier *Prometheus* og *De syv mod Theben*. Léaud spiller en døvstum gademusiker, der via nogle mystiske breve får færten af en sammensværgelse, som det aldrig lykkes ham at kaste lys over.

Rivettes marathon-værk er dog først og sidst et eksperiment, der omslutter hele det filmiske apparat med næsten selvmorderisk konsekvens (*Out 1* har, så vidt vides, været



Philippe Garrel og Nico i *La Cicatrice intérieure* (1970/71, *The Inner Scar*).

vist i biografen tre gange siden sin premiere i september 1970, men findes også i en tv-version i otte afsnit, samt i en fire timers alternativ version som *Out 1: Spectre* (1971)). *Out 1* er i ét ord grænsesøgende, og dens blotte eksistens er en skælmisk udfordring af alle tænkelige filmiske normer, der netop udstilles som det, de er: normale.

Både i *L'Amour fou* og i *Out 1* opererer Rivette med en tidlig udstrækning, som skærer dramaet til i sekventielle blokke, hvis dokumentariske realisme punkteres af en række Verfremdungs-agtige indskydelser. Mest radikalt i *Out 1*, der erstatter *L'Amour fous* elegante, sort/hvide billeder med en slags anti-æstetik, hvor mikrofonen ofte er synlig i billedet, eller hvor der f.eks. klippes umotiveret og midt i en replik til optagelser af den parisiske gadetrafik.

Her som i Rivettes øvrige film ansporer de lunefulde indfald og snurrige særheder til en fascinerende gisnen om hans motiver og idéers ophav – hvis man altså har mod på at lege med. I alle tilfælde formes den særegne stil og metode, som siden har kendetegnet ham: produktionsprocessens åbenhed, ensemble-spillet og de lange takes, der afstår fra nærbilleder til fordel for en *mise-en-scène*-orienteret udstrækning i tid og rum. Samtidig cementeres en

shakespeare'sk grundstemning af, at verden er et teater uden ramme og grænser – et forhold, som Rivettes personer synes at dele en fælles, ubevidst forståelse af.

Efter *Out 1* videreførte Rivette i 70'erne disse figurer i en vildt fabulerende og fri retning. Inden da skulle fransk film imidlertid undergå endnu et generationsskifte, anført af et *enfant terrible*, som Rivette tog imod med åbne arme i *Cahiers du cinéma*.

Garrel. Philippe Garrel er ligesom Rivette en tilbagetrukket ener, hvis film udspiller sig i et privat og tilknapnet rum, med åbne døre til mytologiske ørkenlandskaber og moderne *wastelands*.

Garrel er født i 1948, ind i en ikke særligt velstående familie af kunstnere og skuespillere, hvoraf bl.a. hans far og bror optræder i flere af hans film. Den unge Philippe gik ud af skolen som 13-årig og indspillede året efter sin første film, *Une plume pour Carole*, som han nogle år senere destruerede. Som teenager arbejdede han for fransk tv og lavede endnu to korte film: den imponerende stilsikre *Les Enfants désaccordés* (1964) og *Droit de visite* (1965), samt det én time lange og aldrig viste tv-projekt *Anémone* (1966), inden han som 19-årig instruerede sin første spillefilm, *Marie pour mémoire* (1967, *Marie for Memory*).

I modsætning til Rivette og hans generation var Garrel ikke imponeret over amerikansk film. Med enkelte undtagelser som Nicholas Ray og John Cassavetes fandt han den amerikanske film tåbelig og rædselsfuld med dens "historier om betjente og soldater" (Garrel & Lescure 1992: 33). Sin formative inspiration fandt han i stedet hos faderen, i billedkunsten og hos Godard, som til gengæld har været en af hans varmeste tilhængere.

Med Nietzsche, Freud og Breton blandt

sine øvrige forbilleder skabte han allerede fra starten sin egen strengt personlige stil. Tidlige fotografier af Garrel åbenbarer den romantiske poets arketypiske skikkelse med messiansk karisma og et på én gang dybt og undvigende blik: høj og tynd med stort, sort hår, og arkaisk klædt i lyst bomuldstøj eller sorte jakkesæt.

Sin status som 'le Rimbaud du cinéma' opnåede han med de fire spillefilm, han lavede i årene 1967-69: den allerede omtalte *Marie pour mémoire*, *Le Révélateur* (1968), *La Concentration* (1968) og *Le Lit de la vierge* (1969), samt den 10 minutter lange *Actua 1* (1968), som blev til på gaden under studenterurolighederne i maj '68.

Under færdiggørelsen af *Le Lit de la vierge* i Rom mødte Garrel Nico. Deres forhold og samarbejde, der kom til at vare i ti år, markerer en ny fase i Garrels værk og resulterede i syv film: *La Cicatrice intérieure* (1970/71, *The Inner Scar*), *Athanor* (1972), *Les Hautes solitudes* (1974), *Un Ange passe* (1975), *Le Berceau de cristal* (1975), *Voyage au jardin des morts* (1976) og *Le Bleu des origines* (1978).

Efter bruddet med Nico i slutningen af 70'erne har Garrel eksperimenteret med det narrative art cinema-format i en række mere biografvenlige spillefilm, der ofte kredser om episoder fra hans eget liv i karakteristiske sort/hvid-billeder: *L'Enfant secret* (1979), *Liberté, la nuit* (1983), *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985), *Les Baisers de secours* (1989, *Emergency Kisses*), *J'entends plus la guitare* (1991, *I Can No Longer Hear the Guitar*), *La Naissance de l'amour* (1993, *The Birth of Love*), *Le Coeur fantôme* (1996, *The Phantom Heart*), *Le Vent de la nuit* (1999, *The Wind of the Night*), *Sauvage innocence* (2001, *Wild Innocence*), *Les Amants réguliers* (2005, *Regular Lovers*) og *La Frontière de l'aube* (2008, *Frontier of the Dawn*).

Zanzibar-gruppen. Garrels tilknytning til en gruppering af unge filmskabere i tiden omkring maj '68 giver anledning til en lille *détour* til forfrontens barrikader og undergrundens tilrøgede kælderrum og loftslokaler, som også Rivettes film frekventerer.

Den i dag næsten ukendte Zanzibar-gruppe og dens knap femten film kan til dels opfattes som en fransk pendant til 60'ernes amerikanske *underground*-film, æstetisk såvel som i måden at organisere sig på¹. Selv om de knap 20-årige medlemmer hver for sig allerede havde været involveret i film, var det oprøret og kampene i maj '68, der samlede dem om en række fælles, om end til tider diffuse idéer. Zanzibar-gruppens medlemmer var unge, smukke og excentriske, og de omsatte den radikale marxismes filosofi i en øjeblikkelig filmisk praksis, hvor de med Garrels ord lavede film "for prisen på en 2CV", og på ekstremt kort tid.

Ud over Garrel var gruppens centrale skikkelser Serge Bard, Pierre Clémenti, Patrick Deval, Michel Fournier, Alain Jouffroy, Claude Martin og Jacqueline Raynal, hvortil kom individuelle filmskabere og skuespillere som Michel Auder, Daniel Pommereulle, Caroline de Bendern, fotomodellen Zouzou og maleren Frédéric Pardo. Samlingspunktet var den unge arving og mæcen Sylvina Boissonnas, der finansierede de fleste af filmene, og som i 1969 også sponsorerede den 16 måneder lange rejse til Zanzibar i Afrika, som endte med at give navn til både gruppen og dens film på et tidspunkt, hvor de fleste Zanzibar-film allerede var indspillet, og gruppen på vej i forskellige retninger.

Boissonnas stillede ingen krav til de unge filmskabere, som dermed fik mulighed for at lave film helt uden om studie- og distributionssystemets snævre rammer, i tråd med ikke mindst Guy Debords og



Philippe Garrel flankeret af skuespillerne Pierre Clémenti og Tina Aumont, alle medlemmer af Zanzibar-gruppen.

situationismens idéer om at underminere den kapitalistiske forbrugskultur. Den første egentlige Zanzibar-film, Serge Bards *Détruisez-vous* (1968), er således passende opkaldt efter et af ungdomsoprørets slagord, "Aidez-nous, détruisez-vous" – hjælp os, ødelæg jer selv.

Zanzibar-gruppen forkastede også auteur-politikken til fordel for de nye tanker om 'forfatterens død'; ingen af gruppens film har så vidt vides traditionelle credits, og ingen af dem er udstyret med de i Frankrig obligatoriske *visa de censure*-numre fra det franske filminstitut, Centre National de la Cinématographie.

Revolutionen var således lige dele filosofisk, politisk og æstetisk. Den kollektive fascination af både orientens mystik og 60'ernes dekadente modeverden omsattes i en dandyisme, som filmene ligger i direkte forlængelse af. Og skønt Zanzibar-filmene er autonome værker, indgik de i et større erkendelsesmæssigt eksperiment, der fandt sted over meget kort tid og involverede store mængder stoffer.

Iført deres eklektiske mix af orientalske hippie-gevandter og distanceret cool à la

Velvet Underground skilte de unge bohømer sig ud i det parisiske gadebillede, samtidig med at de markerede deres selvbevidste 'andethed'. Den dobbelte tiltrækning af såvel det simple, kontemplative og autentiske som af utæmmet rebelsk excès har tætte paralleller i samtidens musik, som eksempelvis hos The Doors.

Selv om Zanzibar-gruppen forkastede Rivette-generationens forbilleder fra Hollywoods guldalder i 30'erne, 40'erne og 50'erne, er båndene til amerikansk kultur således fortsat tydelige. Det er dog lettere at udpege fællestræk med den amerikanske *underground*-film end at påvise en direkte indflydelse. Garrel har eksempelvis sagt, at han først så Andy Warhols banebrydende *Chelsea Girls* (1966) i 1975 (Lescure 1992: 54).

I sin romantiske idealisme er gruppen dog på bølgelængde med filmskabere som Bruce Baillie, Stan Brakhage, James Broughton og Harry Smith, mens den i sin performative variant bærer visse ligheder med Warhol, Jack Smith og Kenneth Anger. Og selv om de amerikanske filmskabere var kreative individualister, arbejdede også de sammen om bl.a. distribution og andre praktiske forhold.

Desværre vises de knap femten Zanzibar-film yderst sjældent, og enkelte er gået tabt. Ikke desto mindre udgør Zanzibar-gruppen en slags komprimeret teenagependant til den 'gamle' nybølge og til en revolution, der lige siden har været *en train de se faire* (i færd med at blive til). Patrick Deval har i en note til sin film *Acéphale* (1968) bemærket, hvordan Zanzibar-gruppen forholdt sig profetisk til '68-oprøret, inden det fandt sted, dokumentarisk, mens kampene stod på, og melankolsk, da De Gaulle genvandt magten (Shafto 2007: 85). Men hvis '68-oprøret siden har været kritiseret for de utopier, der ikke har ladet sig

Philippe Garrel *Le lit de la vierge* (1969).

realisere, er det måske på tide atter at lytte til billedernes tavse tale, og se nærmere på to af de endnu tilgængelige film.

Le Révélateur og *Le Lit de la vierge*. I forbindelse med sin anden spillefilm, *Le Révélateur*, udtalte den på det tidspunkt blot 20-årige Philippe Garrel i et interview ledet af Jacques Rivette, at: "Jeg er ligeglad med film. Det er kun profetier, der interesserer mig" (Rivette 1968: 54).

Hvis de første Zanzibar-film, som Deval hævder, profetisk indvarslede maj-oprøret, er *Le Révélateur* snarere en kryptisk og traumatisk reaktion på de kræfter, der slog oprøret ned igen. Strengt taget er den ikke en 'officiel' Zanzibar-film, da den ikke er direkte finansieret af Sylvina Boissonnas (som dog betalte udgifterne til laboratoriet). *La Concentration* og *Le Lit de la vierge* anses for Garrels egentlige Zanzibar-film.

Le Révélateur blev til på blot to uger i juni 1968: én uge til optagelserne og én til klipning. Filmen, der er indspillet i München og skudt uden lyd på 35mm i ekstremt kontrastfuld sort/hvid, følger en lille familie på tre, som er på flugt fra en

usynlig og uovervindelig fjende. Den lille søn er så godt som alene i sine forældres katatoniske selskab, og familien samler sig ikke på noget tidspunkt i en betryggende enhed.

Her som senere opererer Garrel med grundtyper og med scener af en 'primær' eller psykologisk fundamental karakter, som udspiller sig i lange, sekventielle tableauer. Stilens minimalisme, der til dels skyldes økonomiske og tekniske begrænsninger, er typisk Zanzibar: lange takes, sekventiel klipning, begrænset lyssætning fra en enkelt kilde (undertiden blot et stearinlys!), kontrastfulde sort/hvide billeder, skiftevis hypnotisk-passivt og eksalteret skuespil, avancerede tracking shots og geometriske kamera-bevægelser som f.eks. 360 graders-panoreringer.

Selv om *Le Révélateur* og hans følgende film er rige på stof til freudiansk/lacaniansk eftertanke, har Garrel lykkeligvis undladt selv at præsentere tolkninger af sine film, som først og fremmest konfronterer sin tilskuer med billeder af en anden verden. I en anden forbindelse har han imidlertid foretaget et skel imellem billeder og dialog/



Julie (Dominique Labourier) som tryllekunstner i Jacques Rivettes *Céline et Julie vont en bateau* (1974).

lyd som en forskel imellem det irrationelle og det rationelle – en tanke, der er beslægtet med den surrealistiske filmteori, og som rører ved fascinationskraften i den lydløse *Le Révélateur* (Garrel & Lescure 1992: 51).

Garrels mareridtsagtige film fortolker maj-oprørets voldelige undertrykkelse i en surrealistisk og fotografisk blændende parabel, der (også æstetisk) er sammenlignelig med David Lynch's tidlige eksperimenter i *The Alphabet* (også 1968), *The Grandmother* (1970) og *Eraserhead* (1977) samt den sene *Inland Empire* (2006), og med Jan Němecs tjekkiske *Démanty noci* (1964, *Diamonds of the Night*), Ingmar Bergmans *Persona* (1966) samt Philippe Grandrieux' *Sombre* (1998).

Garrels moderne Jesus-parabel, *Le Lit de la vierge*, viderefører en række af disse stiltræk, men takket være Sylvina Boissonnas' generøse mellemkomst havde den 21-årige instruktør nu mulighed for at optage med lyd og i 35mm CinemaScope (og i ødemarkerne i skiftevis Italien, Marrakesh og på Island).

Le Lit de la vierge vover tanken om, hvad der ville ske, hvis Jesus 'kom tilbage' i 1960'ernes virkelighed. Pierre Clémenti lægger krop til Jesus, og fotomodellen Zouzou spiller den dobbelte rolle som Jomfru Maria og Maria Magdalena – dvs. både Jesus' mor og hans elskerinde.

Clémentis Jesus er et voksent barn, en af Garrels uskyldige idioter. Han kommer til

verden i filmens første indstilling, hvor han vælter ind i billedfeltet fra højre og lander i Maria Magdalenas svævende seng. Pjusket, forvirret og med våde læber begiver han sig til æsel modvilligt ud i den moderne verden med alle dens fristelser og brutalitet, for til slut at vende tilbage til havets bølger, hvor han kom fra.

Ateisten Garrel havde ikke læst Bibelen, men lod lidelseshistoriens appel til fantasien fungere som basis for en universel tolkning af dens grundlæggende psykologiske indhold. *Le Lit de la vierge* følger *Le Révélateur* ind i et på én gang dunkelt og fluorescerende landskab, som er tættere på Jodorowskys groteske ørkenfabel *Fando y Lis* (1967) end på Pasolinis beslægtede *Il vangelo secondo Matteo* (1964, *Matthäusevangeliet*), og filmen formulerer sin allegoriske kritik af autoriteternes håndtering af '68-oprøret i pittoreske tracking shots og på én gang sære og storslåede bredformatsbilleder. Kritikken blev ifølge Garrel opfanget af publikum (Lescure: 41).

Fantomkvinder over Paris. Maj '68 markerede et nulpunkt og en ny start for fransk film (og filmteori). Hvis der i 60'erne havde været en mere eller mindre samlet front af nyt talent, blev det ny årti en mere diffus affære. For Jacques Rivettes vedkommende betød det imidlertid en fornyet kreativ frihed, som ikke umiddelbart lader sig forklare politisk.

Céline et Julie vont en bateau (1974, *Céline og Julie ta'r sig en tur*) er en film, man aldrig forlader, og som aldrig forlader én, når man først har set den. Julie (Dominique Labourier) er bibliotekar med interesse for magi. En dag møder hun tryllekunstnerinden Céline (Juliet Berto) i en park og følger efter hende. De bliver veninder og finder ud af, at de ved at spise nogle særlige bolcher kan overvære et my-

stisk drama, der udspiller sig imellem to kvinder, en mand og en lille pige i et spøgelseshus – en slags film i filmen, der bærer sin egen titel: *Phantom Ladies over Paris*.

Hvis en traditionel dramaturgi er en 'rejse' imod et mål, er *Céline et Julie* snarere en udflugt ind i en grænseløs verden, hvor tingene ikke måles i forskelle, og katene smiler til én fra trækronerne. Hvor Rivette i sine tidligere film er besat af sammensværgelser og sammenbrud, går han her det ukendte i møde med en befriende nysgerrighed og forførende fantasirigdom, som udvider filmens rum i stedet for at lukke det om sig selv.

Inspireret af Lewis Carroll og Henry James improviserede Rivette, Berto, Labourier og manuskriptforfatteren Eduardo de Gregorio historien frem. Filmen blev optaget over en varm sommer i Paris, og at den blev til af lyst, er tydeligt både i dialogens mange uoversættelige franske ordspil og i fortællingens frie og legende forhold til tid og rum (en mellemtekst afbryder jævnligt historien: "Men den følgende morgen –").

Samtidig er det også her, kvinderne for alvor træder i centrum. Alle Rivettes film har kvindelige hovedpersoner – et interessant forhold, som imidlertid ofte overskygges af, at visse af hans film f.eks. er ekstremt lange. Spørger man, om hans film også er feministiske, reducerer man dem til et (progressivt) politisk instrument. Snarere kan de ses som bud på, hvordan filmkunsten kunne se ud, efter at kampen er vundet – og dét på et tidspunkt, hvor feminismen endnu kun befandt sig i sin såkaldte 'anden bølge'. De mange kvinder hos Rivette er således aldrig eksemplariske midler til at opnå et kønspolitisk mål. De optræder med en naturlig selvstændighed, der ikke er defineret negativt i forhold til noget bestemt, stereotypt kvindebillede. Rivettes styrke er med andre ord, at han

netop ikke udråber sig til feminist, og dermed når et stade af (filmisk) ligestilling, hvor det ikke længere er nødvendigt at definere sig i en fastlagt rolle.

Man kan kort sagt lære alt, hvad man behøver at vide om at se film, ved at se *Céline et Julie vont en bateau* – og man får brug for det i forhold til Rivettes næste projekt.

Efter sin relative publikumssucces med *Céline et Julie* søsatte Rivette nemlig et enormt, firdobbelt filmprojekt under den samlende titel *Les Filles du feu*, senere gendøbt *Scènes de la vie parallèle. Duell* og *Noroît* (begge 1976) er henholdsvis en science-fiction/adventure-film og et pirat-eventyr med kvinder i alle bærende roller. Derudover indgik der i planerne en løst skitseret (og aldrig indspillet) musical, samt en horrorfilm, der senere blev realiseret som *Histoire de Marie et Julien* (2003, *Story of Marie and Julien*).

Duelle og *Noroît* (som officielt er tetralogiens nummer to og tre) sætter *Céline et Julies* fantasi-rigdom på genreform og ind i en bric-à-brac-mytologi, der følger sine egne regler med fornyet æstetisk vilje.

Begge film er optaget i mørke og farvemættede toner som hos surrealistene og har klare paralleller i Louis Malles *Black Moon* (1975), Robert Altmans *3 Women* (1977, *Tre kvinder*), Slava Tsukermans 'midnight movie' *Liquid Sky* (1982) og især David Lynch's *Mulholland Dr.* (2001), men virker måske først og fremmest beslægtet med den franske tegneserieskaber Moe-bius' samtidige psykadeliske fantasier.

I alle tilfælde står Rivette efter tyve års arbejde som den nybølge-instruktør, der mere end nogen anden har taget eksperimentet til sig som metode. Han lader sine film udfolde sig som svar på et begrænset sæt spørgsmål: "Hvad vil der ske, hvis..." man for eksempel lader holdet improvisere

sig frem, vælger at indspille fire film lige op ad hinanden, etc.

Efter bølgen. Hvor afstandene imellem Rivettes film frem til 80'erne skal måles i syvmileskridt, er hans senere film tættere knyttet sammen, ikke mindst takket være den stab af skuespillere, forfattere, producer og teknikere, der nu havde samlet sig om ham.

Efter *Don Quixote*-filmatiseringen *Le Pont du Nord* (1982), der blev optaget i Paris' gader på et absolut minimalt budget, og den beslægtede *Merry-Go-Round* (1983) med Maria Schneider og Joe Dallesandro, skabte Rivette med *L'Amour par terre* (1984, *Love on the Ground*) et nyt hovedværk, om et mystisk teaterprojekt på en excentrisk rigmands landsted. Jane Birkin og Geraldine Chaplin er to skuespillerinder, som lokkes til at deltage i et drama, der udspiller sig i husets farvestrålende indre. Rivettes fortsatte interesse for sine kvindelige hovedpersoner giver genlyd i den noget svagere *La Bande des quatre* (1989, *The Gang of Four*), i *La Belle noiseuse* (1991, *Den skønne strigle*), i musicalen *Haut bas fragile* (1995, *Up, Down, Fragile*), i den tre timer lange, Hitchcock-influerede thriller *Secret défense* (1998) samt i den charmerende teaterfilm *Va savoir* (2001).

Sideløbende med Rivettes udforskning af fantasiens og paranoiaens væsen lavede Philippe Garrel sine syv film med Nico, hvoraf *La Cicatrice intérieure* er den bedst kendte (takket være Nicos soundtrack, *Desertshore*). Ligesom Garrels 60'er-film udspiller den sig i et mytologisk landskab uden for historisk tid og rum, fjernt fra den trøstesløse genkendelighed, man finder hos nogle af periodens fremtrædende nye instruktører – som Jean Eustache, Maurice Pialat og belgiske Chantal Akerman – der ligesom nybølgens etablerede instruktører

og Garrel selv måtte forholde sig til maj '68 og til den frustrerede splittelse, der fulgte.

Garrel vendte siden tilbage til maj '68 i *J'entends plus la guitare* og *Les Amants réguliers*, der er et asketisk svar på Bertoluccis *The Dreamers* (2003), som også havde sønnen Louis Garrel i en hovedrolle. Med *Le Révélateur* som hans tredje film om maj-oprøret viser Garrels værk sig, trods sine klart markerede perioder, at samle sig i en romantisk erkendelse af den menneskelige skrøbelighed.

Rivette, Garrel og Zanzibar-dandyerne er den ny bølges visionære *outsiders*. De balancerer imellem lysende klarhed og obskurantisme, når de forfølger deres idéer ud under solens kolde stråler. Men de udfordrer også filmens historiske kanon og de fortællinger, den er støbt af, så den fortsat kan stræbe imod det umulige: at være ny – *for ever*.

Note

1. For en omtrentlig Zanzibar-filmografi, se Shafto (2007).

Litteratur

- Frappat, Hélène (2001). *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Cahiers du cinéma.
- Garrel, Philippe og Lescure, Thomas (1992). *Une caméra à la place du coeur*. Paris, Admira-da/Institut de l'image.
- Liandrat-Guiges, Suzanne (red.) (1998). *Jacques Rivette: critique et cinéaste*. Paris, Lettres modernes minard.
- Rivette, Jacques et al. (1968). "Cercle sous vide". In: *Cahiers du cinéma*, nr. 204, september 1968.
- Rosenbaum, Jonathan (red.) (1977). *Rivette: Texts and Interviews*. London, BFI.
- Rosenbaum, Jonathan (1995). "Work and Play in the House of Fiction". In: *Placing Movies*, University of California Press, 1995.
- Sadoul, Georges (1968). *Filmens verdenshistorie* bd. II. København, Rhodos.
- Shafto, Sally (2007). *Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandies de mai 1968*. Paris, Éditions Paris Expérimental.
- Thomsen, Christian Braad (1994). *Kameraet som pen*. København, Samlerens bogklub.

Samt www.jacques-rivette.com.